

Яблоновская Н.В.

И. А. БУНИН И И. С. ШМЕЛЕВ (К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ НОВАТОРСТВА И ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ)

Противопоставление «бытовика» Шмелева «лирику» Бунину широко известно. Оно во многом основывается на высказываниях самих писателей, всячески подчеркивающих свою творческую разность, и их окружения. «Я не поэт, - писал Шмелев Н. С. Клестову 24 мая 1916 г., - не Ив(ан) А(лексеевич) (Бунин. - Н. Я.), возвышенный стиль мне не знаком, как сказал один модернист, тянет меня больше к прозаическому»ⁱ. Характерно и сложившееся, без сомнения, под влиянием Бунина мнение Г. Кузнецовой о бытовизме Шмелева: «Его потонувшая в пирогах и блинах Россия - ужасна»ⁱⁱ.

Это противопоставление было принято на веру большинством литературоведов. Однако художественная ткань произведений Бунина и Шмелева не только не оставляет места для подобной категоричности, но и создает предпосылки для аналогий, в том числе и в области «бытовизма» одного автора и «чувственности» другого (интересно, что и Бунину, которого «бытовик» Шмелев называет «поэтом», тоже приходилось отвечать на обвинения в «описательстве» и «бытовизме» – например, в статье «На поучение молодым писателям», где он в споре с Г. Адамовичем отстаивает как жизнеспособность «толстовского» реализма с его «описательностью», так и новаторство своего творчества, опирающееся в том числе на достижения Толстого), а также «поэтичности», объективно присутствующей, хотя и в разной степени, у обоих писателей.

Традиционный быт купеческой замоскворецкой семьи становится настоящим героем автобиографических повествований Шмелева - «Богомолья», «Лета Господня», рассказов из цикла «Родное». В «Лете Господнем» уклад предопределяет течение жизни главного героя - радости и горести маленького Вани связаны, в первую очередь, с православным календарем, его обрядами. Однако целью Шмелева является не красочное описание жизни московских купцов, а идея родовой и национальной преемственности. Вера отцов, обряды и обычаи – то, что связывает людей в семью, род, нацию. Время, по Шмелеву, движется не линейно, а циклически (сюжет «Лета Господня» обуславливает годовой цикл православных праздников). Это значит, что будущее есть только у России, бережно хранящей традиции. Чем древнее традиция – тем больше ее жизненная сила, тем выше ее ценность для повествователя «Лета Господня»: «кажется, что давний-давний тот напев священный... был всегда. И будет», «со старины так», «так повелось с прабабушки Устиньи», «так уж повелось».

И пресловутые «блины» у Шмелева - пусть яркий, осязаемый, но *символ* русских традиций. Русские люди поняли и оценили в полной мере значение этого символа, лишившись нормального быта. Философ А. Ф. Лосев написал в 1932 г. из одного лагеря в другой, жене, что только здесь он, не любитель блинов и других масленичных удовольствий, осознал в них «ласку жизни, начало мирного устройства, наивную и беспечную радость самого бытия»ⁱⁱⁱ. Эта блинная «ласка жизни» присутствует и в бунинском творчестве - достаточно вспомнить описание московского быта с его расстегаями с налимьей ухой, розовыми рябчиками в крепко прожаренной сметане, стопками блинов, залитых сверх меры маслом и сметаной, огненными блинами с зернистой икрой и замороженным шампанским в рассказе «Чистый понедельник».

В сущности, в шмелевских «блинах и пирогах» значительно меньше утробности, чувственности, чем в бунинском отношении к бесконечно мучившему его своей прелестью миру. Автор «Жизни Арсеньева» привел у себя в дневнике (9/22 января 1922 г.) признание Толстого: «Я как-то физически чувствую людей». И добавил: «Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду - и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!»^{iv}.

Бунинский Арсеньев признается: «Меня все ранило - и, ранив, мгновенно рождало порыв не дать ему, этому впечатлению, пропасть даром, исчезнуть бесследно, - молнию корыстного стремления тотчас же завоевать его в свою собственность»^v. Он сохраняет в памяти и «тройной клубничный нос» застарелого пьяницы, и уши собачки - «совсем как завязанный бант» (и в этом Бунин, бесспорно, является учеником Толстого, у которого портретная деталь стоит многих страниц описаний, позволяет мгновенно передать характерную особенность личности - достаточно вспомнить короткую губку «маленькой» княгини и «неизменную улыбку» Элен). А «физическое ощущение» людей заставляет его «преследовать то одного, то другого прохожего, глядя на его спину, на его калоши, стараясь что-то понять, поймать в нем, войти в него»^{vi}.

Автобиографический герой в «Жизни Арсеньева» считает своими врагами людей с «плотью скотов», которые «так держат тело в наклон, точно они только вчера поднялись с четверенек». Однажды он долго шел за полицейским приставом, не спуская глаз с его спины, с икр в блестящих голенищах, и признался Лике: «Ах, как пожирал я эти голенища, их сапожный запах, сукно этой серой добротной шинели, пуговицы на ее хлястике и все это алчное сорокалетнее животное во всей его великанской сбруе!»^{vii}.

Страшный разрыв между «возвышенным» и «земным», зов проснувшейся плоти не в состоянии преодолеть и главный герой «Митиной любви» (это сразу же отметила эмигрантская критика: Ф. Степун писал о «неизбывной тяжести безликого пола, тяготеющей над лицом человеческой любви», З. Гиппиус – о «гримасничающем вожделинии с белыми глазами»). Плотски-чувственную доминанту любовных переживаний главного героя ярче всего передают бунинские описания мира, в которых даже вид вспаханного поля или запах лайковой перчатки наводит на мысль о коитусе: «Митя подумал о девках, о молодых бабах, спящих в этих избах, обо всем том женском, к чему он приблизился за зиму с Катей, и все слилось в одно – Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки»^{viii}.

Чувственность, «утробность» своего мировосприятия Бунин объяснил в «Книге моей жизни» и рассказе «Ночь».

Поэты, художники, по мнению писателя, люди «райски чувственные в своем мироощущении», но рая уже лишены: «Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты ее - и сугубого, страшного очарования ею»^{ix}. Таким человеком предстает Толстой в интерпретации Бунина («Освобождение Толстого», «Ночь»), героиня «Чистого понедельника», лирические герои философского эссе «Ночь» и «Книги моей жизни», Арсеньев и, конечно, сам Бунин, в минуты «ненасытного» поклонения Майе становящийся куда более «земным», чем увлеченный описаниями московского купеческого быта Шмелев.

С другой стороны, родная лирику-Бунину стихия «возвышенного» не чужда и Шмелеву. «Жизнь Арсеньева» буквально пронизывает «экзистенциальная религиозность» (то бунинское «чувство какой-то бесконечности», с которой он «жил всю жизнь»)^x: «Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы существующем помимо их, вызвали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью непонятно к кому и к чему»^{xi}. Но она видна и в шмелевских описаниях «блинов и пирогов», в просвечивающей сквозь них любви ко всему Творению.

Исследователи неоднократно отмечали поэтичность бунинских пейзажей - отображение в них состояния, настроения, чувств лирического героя, характеризующее лирику как род литературы. Главный герой «Жизни Арсеньева» вспоминает, как, проснувшись однажды ночью, увидел луну, «такую грустную и исполненную такой неземной прелести от своей грусти и своего одиночества», что и его сердце «сжали какие-то несказанно-сладкие и горестные чувства, те самые как будто, что испытывала и она, эта осенняя бледная луна»^{xii}. Это не описание лунной ночи, а поэтический рассказ о внутреннем состоянии Арсеньева.

Мировоззрение Арсеньева пантеистично. Звезды, птицы, деревья, с его точки зрения, несут в себе ту же искру божью, что и человек. Это герой объясняет Лике: «Нет никакой отдельной от нас природы, каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни»^{xiii}.

Субъективно-авторское начало наиболее ярко проявилось в бунинских эпитетах. Писатель отмечает и «томящую» красоту облака, «угрюмо» или «с облегчением» зажужжавшего жучка, «горестно-нежно» звеневшую в бурьяне овсянку и т.д. (субъективность в описаниях природы, при которой динамика восприятия... выполняет... эстетическую функцию тропа, не нуждаясь в условности последнего, функцию опредмечивания внутреннего внешним и очеловечивания внешнего впервые в русской литературе встречается у Толстого).

Как и для Бунина, для Шмелева уход в природу равнозначен приобщению к вечной красоте и радости жизни. Это определяет поэтизм шмелевских пейзажей и роднит их с бунинскими: «Вижу обвисшие от жары орешины, воткнутые надо мной от солнца, и за ними - слепящий блеск. Солнце прямо над головой, палит. У самого моего лица - крупные белые ромашки в траве, синие колокольчики и - радость такая! - листики земляники с зародышами ягод. Я вскакиваю в тележку, хватаю траву и начинаю тереть лицо. И теперь вижу все. Весело, зелено, чудесно! И луга, и поля, и лес»^{xiv}.

Писателей сближает и психологический параллелизм в изображении природы и человека, характерный скорее для лирики, чем для прозы. Так, Бунин в «Жизни Арсеньева» сравнивает юношеский расцвет главного героя с цветением дерева весной: «Удивителен весенний расцвет дерева. А как он удивителен, если весна дружная, счастливая! Тогда то незримое, что неустанно идет в нем, проявляется, делается зримым особенно чудесно. Взглянув на дерево однажды утром, поражаешься обилию почек, покрывших его за ночь. А еще через некий срок внезапно лопаются почки - и черный узор сучьев сразу осыпают несметные ярко-зеленые мушки. А там надвигается первая туча, гремит первый гром, свергается первый теплый ливень - и опять, еще раз совершается чудо: дерево стало уже так темно, так пышно по сравнению со своей вчерашней голой снастью, раскинулось крупной и блестящей зеленью так густо и широко, стоит в такой красе и силе молодой крепкой листвы, что просто глазам не веришь... Нечто подобное произошло и со мной в то время»^{xv}. И автор-повествователь в «Солнце мертвых» Шмелева отождествляет движения своей души с изменениями в природном мире: «Спят тысячелетние пни дубов, заваленные камнями, - во сне последнем. Я бужу их своей мотыгой... Дремлет на солнцепеке каменная змея - желтобрюх, слышит шаги - поведет сонным глазом и завернется: знает меня, привык. Я побаюкаю его тихим свистом. А он все дремлет, поставив на стражу глаз в золотом кольчике. Что и я, - порождение того же солнца. Такой же нищий, всегда один»^{xvi}. - Хотя и в разной степени, в произведениях Бунина и Шмелева 1920-1920-х гг. проявилась такая черта «новой» литературы, как лиро-эпический синкретизм (нельзя не заметить, что лиризм пронизывает и творчество еще одного классика русской эмиграции, Б. Зайцева - «поэта, распятого на кресте прозы»).

Однако даже в следовании основной тенденции искусства XX века - к сращению жанров и, шире, родов литературы - Бунин, Шмелев и Зайцев, как подлинные новаторы, опирались прежде всего, на достижения предшественников. По замечанию Б. И. Бурсова, «мысль о соединении прозы и поэзии проходит через всю русскую литературу»^{xvii}. О взаимопроникновении прозы и поэзии Л. Толстой писал в дневнике: «Где граница между прозой и поэзией, я никогда не пойму... Все сочинения, чтобы быть хорошими, должны, как говорит Гоголь в своей прощальной повести (она выпелась из души моей), выпеться из души сочинителя»^{xviii}.

Произведения Бунина и Шмелева (и Зайцева) роднит слитность, нераздельность мира и человека, в своих «умствованиях» беззащитного перед стихией природы, силой рока и законами трагичного, пугающего и еще никем не понятого мира, где смерть находит «истинно как туча на солнце» (Бунин).

Творчество Бунина и Шмелева в эмиграции отмечено и таким приемом неореалистической литературы, как техника блоков. В «Лете Господнем» этот прием трансформируется в свойственную импрессионистическому искусству «живопись мазками», соответствующую особенностям восприятия мира ребенком (главному герою шмелевского автобиографического повествования шесть лет) - дети особенно внимательны к деталям. Совершенно

очевидно использование Шмелевым «техники блоков» и на уровне композиции: каждая глава «Лета Господня» может быть преобразована в отдельную новеллу, поскольку представляет собой самостоятельную историю с завязкой, развитием действия и развязкой. Правда, как уже было сказано, эти новеллы в повести нанизаны на общий стержень - календарь православных праздников, но уже в третьей части – «Скорби»- это объединяющее начало практически устраняется автором.

Прием «монтажа» начал использоваться Буниным в лирике начала XX в. (например, в стихотворении «И скрип и визг над бухтой, наводненной...» (1906) Бунин-поэт воссоздает масштабную пейзажную картину с помощью выделения ее нескольких наиболее ярких деталей). С 1920-х гг. писатель широко применяет этот прием и в прозе - это в том числе и прием «контрастного монтажа», тоже предвосхищенный находками Бунина-поэта - приемом «обрыва интонации» и «итоговой фразы». По наблюдениям В. В. Нефедова^{xix}, начиная уже с первого поэтического сборника «Стихотворения 1887-1891», Бунин использует «обрыв интонации» – резкое сокращение стоп в последней строке, что усиливает ее интеллектуальную и смысловую энергию, и прием «итоговой фразы» – графическое и синтаксическое обособление последней строки стихотворения:

Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила - и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить
(«Одиночество») - прием итоговой фразы;
И кто-то скорбный, в одежде темной,
Стоит над морем... Вдали - печаль
И сумрак ночи...
(«Печаль») - «обрыв интонации».

Так же обособлена (стилистика, графически, интонационно) от остального текста и концовка бунинских эмигрантских новелл и рассказов, которая выполняет функцию «итоговой фразы»: часто являясь совершенно неожиданной по содержанию, она вступает в противоречие с логикой всего произведения и кардинально меняет ее на противоположную! Таким образом, бунинская новелла оказывается смонтированной из двух неравных частей: большей по объему, а потому более слабой, рыхлой, основной части и «концентрированной» развязки, перетягивающей на себя основной интеллектуальный и эмоциональный вес произведения. Самым ярким примером значения приема контрастного монтажа в поздней прозе Бунина может служить судьба рассказа «Красный генерал» (в советских изданиях - «Сосед»), который советская цензура «лишила» концовки том, как пошлый, навязчивый «дорогой сосед» рассказчика стал красным генералом. Без этого финального аккорда все произведение воспринимается как небольшой эскиз, бытовая зарисовка.

Концовка по-новому расставляет акценты: рассказчик, вспоминая о своем нелепом соседе из Дубровки с нескрываемым чувством превосходства, оказывается изгнанником, разносчиком газет в Константинополе, а «новая» жизнь поднимает на гребень человека неполноценного, не способного чувствовать поэзию русской ночи, упивающегося своими непристойными романами и навязывающего подробности о них первому встречному. Живописной ткани рассказа - подробному описанию апрельского заката, леса, дороги, удивительного чувства единения, возникшего между рассказчиком и окружающей его природой - и надоедливой, изболитливой многоречивости соседа противопоставит скупость и лаконизм финальных строк: даже о судьбе своего бывшего соседа повествователь узнает из газеты. Рассказ о мимолетной встрече с помощью нескольких финальных строк преобразуется в горькое размышление о нелогичности жизни и - шире - о страшном будущем России (его уже в экспозиции предсказывает описание самой Дубровки, многозначительно названной рассказчиком «пепелищем»).

Фрагментарная структура отличает не только новеллы цикла «Темные аллеи», но и роман «Жизнь Арсеньева», где она передает особенность работы человеческой памяти, как бы «выхватывающей» из прошлого наиболее яркие, значимые эпизоды.

«Емкость», концентрированность «нового» реализма проявилась и в пристальном внимании Бунина и Шмелева к деталям - значимой, символической («петлистые уши» и «красные лапти» у Бунина, медный крест с Куликова поля у Шмелева), нередко антиципирующей, т.е. предсказывающей неожиданную развязку (например, в рассказе «Генрих» «выстрел бича воздухе» предвещает известие о смертельном выстреле в героиню, в «Лете Господнем» смерть отца главного героя предсказывает целый ряд деталей: вещие сны самого отца и Горкина, пророчество Пелагеи Ивановны, цветение «змеиного цвета», «темный огонь» в глазу понесшего коня). Но и использование символики детали, в том числе и детали-антиципации, также является открытием не XX в., а XIX: достаточно вспомнить «неизменную» улыбку Элен в романе «Война и мир» или эпизод с Фру-Фру, являющийся трагическим предзнаменованием развития отношений Анны и Вронского в «Анне Карениной».

Ряд общих моментов, связывающих таких, на первый взгляд, «антагонистов», как Бунин и Шмелев, подтверждает наличие в многообразии имен и явлений литературы «первой волны» русской эмиграции общих тенденций, среди которых главной было обращение к традициям классики и их развитие: внесение в прозу лирического начала, емкость, концентрированность письма - внимание к отдельной детали, использование приема «техники блоков» и т.д. Подлинное новаторство классиков русской эмиграции, опирающееся прежде всего на достижения «золотого века» русской литературы, делает их творчество не менее значимым для развития мировой литературы, чем наследие европейских модернистов.

-
- ⁱ Дунаев М.М. Своеобразие творчества И.С.Шмелева (к проблеме бытовизма в произведениях писателя) // Русская литература. - 1978. - №1. - С.164.
- ⁱⁱ Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. - М.: Моск. рабочий, 1995. – С.225.
- ⁱⁱⁱ Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. - М.: Сов. Писатель, 1990. – С.312.
- ^{iv} Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1989. – С.437.
- ^v Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.231.
- ^{vi} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.233.
- ^{vii} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.218.
- ^{viii} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – Т.5. – М.: Худож. лит, 1966. – С.195.
- ^{ix} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.9. - М.: Худож. лит., 1967. – С.306.
- ^x Асоян А.А. Конфессиональная и экзистенциальная религиозность искусства // Материалы IV Крымских Шмелевских чтений «Гражданская война и отечественная культура». - Симферополь: Крымский архив, 1995. - С.3.
- ^{xi} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.9.
- ^{xii} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.15.
- ^{xiii} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.214.
- ^{xiv} Шмелев И.С. Собр. соч.: В 2 т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1990. – С.85.
- ^{xv} Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - Т.6. - М.: Худож. лит., 1966. – С.92-93.
- ^{xvi} Шмелев И.С. Пути небесные. - М.: Сов. писатель, 1991. – С.62.
- ^{xvii} Бурсов Б.И. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е, доработ. - Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-е, 1967. – С.352.
- ^{xviii} Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. [Юбил. изд. 1828-1928]. Под общей ред. В.Г.Черткова. - М.: Гослитиздат, 1937. - Т. 46. – С.71.
- ^{xix} Нефедов В.В. Поэзия Ивана Бунина. Этюды. - Минск: Высшая школа, 1975. – С.105-107.